

**HARTAU, JOHANNES:** *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur.* Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, 276 págs. con 200 grabds., tela amarilla.

Es un hecho bien patente que desde el momento mismo de su aparición *Don Quijote* se convierte en un mito de la literatura universal. Como Hamlet, don Juan y Fausto, constituye un mito de fecunda inspiración para los artistas de todas las latitudes geográficas y en todos los siglos que suceden al de su genial creación.

La representación lineal y pictórica a través de los tiempos ha familiarizado a todas las gentes del planeta con las figuras de don Quijote (alto y delgado), Sancho Panza (bajo y barrigudo), montados en sus cabalgaduras: un caballo huesudo y hético (Rocinante) y un asno rollizo y orejudo (el rucio). Quizá también se dibuja al fondo algún molino de viento sobre una colina. Así los vio el primer ilustrador francés o inglés del gran mito creado por Cervantes (París, 1618; London, 1620); imágenes muy semejantes que con los años fueron cambiando en delicados e innumerables matices. La presencia casi hegemónica de los molinos de viento (desde Breschneider en 1613 hasta Picasso) ha hecho que surja en Alemania el proverbio «*er kämpf gegen Windmühlenflügel*» ('lucha contra las aspas de molinos de viento', es decir, lo imposible), que en inglés se convierte en la amonestación general de «*you are all battling windmills*» ante las empresas descabelladas, o que se estiman como tales; y en español, el *Diccionario* oficial de la R.A.E. admite como una acepción figurada y corriente de *molinos de viento* la de «enemigos fantásticos o imaginarios».

La fuerza y amplitud simbólica del mito quijotesco siguen vivas en la esfera de la imagen cinematográfica del siglo XX con renovados acordes.

Johannes Hartau se ha propuesto una tarea difícil a lo largo de un sendero poco frecuentado: estudiar los cambios en la representación de la simbólica figura de don Quijote, paralelamente a la interpretación del libro que le dio vida. Se trata de una peregrinación en pos de una figura mítica, no siempre captada ni entendida del mismo modo.

Hace ya casi medio siglo que un grueso volumen de Juan Givanel Mas y Gaziél exponía la *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* (Madrid, 1946), buen anticipo del libro que ahora comentamos. Lo recoge Hartau en su abundante

bibliografía consultada, en la que podemos observar la lastimosa escasez de títulos españoles en esta línea, junto a la respetable cantidad en otras lenguas, como el francés, inglés y alemán.

Pero la *Historia Gráfica* señalada se limitaba a la meritoria y copiosa información sobre ilustradores del Quijote y retratistas, más o menos caprichosos, del autor a través de los tiempos, mientras que el estudio actual de Hartau se limita en el tiempo a los siglos XVII, XVIII y XIX, pero profundiza en los distintos matices que colorean generalmente el símbolo quijotesco en cada centuria.

De aquí, la trilogía de epígrafes que corona cada uno de los tres momentos históricos: *Le Capitaine de Carnaval*, es decir, la visión cómica de don Quijote difundida por la crítica y las artes plásticas del siglo XVII; *The Ingenious Knight*, con la visión satírico-moral del caballero que rehabilitaron principalmente los artistas franceses y británicos durante el siglo XVIII; y *L'Artiste et son Double* o Don Quijote en el siglo XIX, con la exaltación del caballero por el romanticismo alemán en un proceso expansivo de idealización que llega hasta hoy; resaltando además la figura de don Quijote, entre el Romanticismo y el Realismo, divulgada por los ilustradores franceses.

La figura carnavalesca de don Quijote, rápidamente extendida por Europa durante el siglo XVII (págs. 15-36), se muestra más que nada en desfiles burlescos y mascaradas. Todavía no abundan las ediciones ilustradas del gran libro cervantino. No se cita la española, cincelada por Diego de Obregón (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1674, 2 vols. con 34 láms.), pero sí se reproduce la de Dordrecht (1657), con el curioso dibujo en la portada de don Quijote y Sancho, encuadrados por las figuras de Amadís, Dulcinea y Orlando, según dibujo de Savery, adaptado por la citada edición madrileña de 1674.

En efecto, el holandés Jacob Savery, de quien se reproducen siete dibujos, parece el ilustrador más destacado del *Quijote* en este primer momento de su lanzamiento artístico.

En el siglo XVIII se aprecian fundamentalmente las aportaciones de Francia y de Inglaterra a la iconografía quijotesca (págs. 37-114).

El *Quijote*, en la brillante corte francesa del siglo de las luces, se estima como *pièce héroï-comique* y tiene sus máximos intérpretes artísticos, de amplia difusión europea, en Charles-Antoine Coypel (1694-1752) y Charles-Joseph Natoire (1700-1770). De Coypel se reproducen hasta doce de sus láminas sobre pasajes del *Quijote*; de ellas, nos agradan particularmente la del caballero ante el retablo de maese Pedro y la simbólica titulada *Don Quijote est delivré de la Folie par la Sagesse*, las dos dibujadas hacia 1724.

En el espacio concedido a *The brother from La Mancha*, o don Quijote en la Inglaterra burguesa, se aprecian dos momentos: la primera mitad del siglo XVIII, con los artistas descollantes John Vanderbank, William Hogarth y Thomas Stothard; de todos ellos se reproducen láminas muy bien escogidas. Y la segunda mitad del siglo, en la que sobresalen John Hamilton Mortimer y Thomas Stothard. Los dos primeros nombres van unidos a la muy celebrada y primera edición de lujo del *Quijote* (London, 1738), precedida de la primera biografía de Cervantes, compuesta por el erudito valenciano Gregorio Mayans y Siscar en 1737. Esta famosa edición londinense quizá fue estímulo y acicate para la magnífica de la Real Academia Española (Madrid, Ibarra, 1780, 4 vols.), con ilustraciones de Antonio Carnicero y José del Castillo, mencionados ya en la nota 6 del libro que reseñamos, aunque no se reproduce ninguna de sus láminas.

La parte más extensa del volumen de Hartau se remansa en las ilustraciones del *Quijote* durante el siglo XIX, bajo el epígrafe general de *L'Artiste et son Double* (págs. 115-241).

Efectivamente, en la pasada centuria gana profundidad el símbolo quijotesco, en alas de la interpretación idealizada y tragicómica elaborada por el Romanti-

cismo alemán, que rápidamente se extiende por todos los países y todavía es hoy la dominante entre las múltiples visiones que se ofrecen en el ancho mundo.

Se señala un punto de partida en Frank Pforr (1788-1812), que empezó a ilustrar algunas escenas del *Quijote* hacia 1807-1808, en busca del espíritu medieval de sus aventuras caballerescas. Pero la estabilización del tema en el dibujo alemán comienza con Joseph Sutter (1781-1866), que hacia 1810 retrata a «Don Quijote y Sancho en Sierra Morena», con dibujo aquí reproducido, en el que se atisban ascesis y sensualidad. Gana el tema vigor y variedad de enfoques frente al «mundo convencional», en el lápiz de Hieronymus Hess (1799-1850), de quien se reproducen tres grabados. Y, sobre todo, en Johann Christian Lotsch (1790-1873) que armoniza «caricatura e idilio»: es muy espectacular la imagen que nos ofrece de la pastora Marcela ante el entierro de Grisóstomo, víctima de un amor sin esperanza.

De Adolf Schrödter (1805-1875), tal vez un superador del romanticismo, se nos presentan nueve láminas muy curiosas, especialmente la primera sobre «Don Quijote en su cuarto de trabajo», rodeado de libros de caballerías, gruesos infolios (Berlín, 1834) y el de la lucha con los molinos de viento (1843).

Lo tragicómico o don Quijote en Francia, entre el romanticismo y el realismo, tiene su máxima expresión en Gustavo Doré, que llegó a ser el ilustrador por excelencia del *Quijote*, divulgado en ediciones del libro en muy diversas lenguas. Aquí se reproducen diez de sus láminas más apreciadas.

Claro está que entre los ilustradores franceses del siglo XIX también cuentan los nombres de Fragonard, Lefèvre, Nanteuil, Delacroix, Decamps y algunos más. Pero es Honoré Daumier (1808-1879) quien requiere la mayor atención bajo el lema de *L'Âme de Don Quichotte dans le corps de Sancho*.

Finalmente, una *Zusammenfassung* (págs. 242-244), es decir, resumen o recapitulación, cierra muy dignamente esta investigación densa y loable en torno a la figura de *Don Quijote* en el orbe artístico. Siente el lector español que se detenga ante el siglo XX, en el que don Quijote ha conquistado el séptimo arte de la pantalla con renovado brío y también ha dejado profunda huella en la pintura surrealista y de tendencias abstractas. (Se mencionan de paso los nombres de Pablo Picasso y Salvador Dalí.)

La *Bibliografía* (págs. 245-251) congrega un buen número de libros de carácter relevante para el tema estudiado, con marcado predominio de autores foráneos, según ya hemos indicado. Pero también se hace referencia a la bibliografía más especializada de carácter cervantino y artístico, diseminada en el considerable aparato crítico de las notas, que llegan a sumar 916 de numeración seguida, con mención de ediciones ilustradas del *Quijote* y publicaciones con estudios de arte y artistas iluminadores de la obra cervantina.

A continuación, sigue el *índice numerado* de las ilustraciones reproducidas en el texto, con un total de 200. Desde el *Caballero de la Triste Figura* de Andreas Breitschneider (Dresden, 1613) hasta las láminas de Daumier de la segunda mitad del siglo XIX.

De España solamente hay una, la de Goya (n.º 150): un *Don Quichotte*, publicado por primera vez en la *Gazette des Beaux-Arts* (15 agosto 1860). Representa a don Quijote leyendo, acosado por las visiones de su imaginación; se la relaciona con el *Capricho* 43, «El sueño de la razón produce monstruos», y tuvo gran resonancia entre los franceses; incluso inspira una ilustración de Lefèvre, que aquí lleva el n.º 136. Se nos advierte que Goya había dibujado varios bosquejos del tema de don Quijote con miras a ilustrar la famosa edición de la RAE de 1780; pero fueron rechazados, posiblemente por la juventud del pintor. No se reproduce nada de Daniel Urrabieta Vierge, quizá el mejor de nuestros ilustradores de finales del XIX.

Queda manifiesta, por tanto, la escasa presencia de España, madre de *Don Quijote* y de grandes pintores, en esta seria investigación histórica sobre *Don Quijote en el Arte*, quizá debido al momento en que se cierra la trayectoria seguida. De continuar hasta nuestros días, hubiera sido más brillante el papel de nuestros artistas, ya que los ilustradores españoles del *Quijote* han crecido en número y relevancia durante el siglo XX. No solamente habría que comentar las ilustraciones de Picasso y Dalí (citados por Hartau al final de su meritorio libro), sino la interpretación épica de *Don Quijote* por Vela Zanetti (estudiada por Juan Antonio Gaya Nuño, que fue prestigioso crítico de arte), las cómicas interpretaciones, aunque respetuosas y originales, de Herreros y de Goñi, las abstractas de Antonio Saura y no pocas más.

ALBERTO SÁNCHEZ

URBINA, EDUARDO: *Principios y fines del Quijote*. Potomac, Maryland, *Scripta Humanística*, directed by Bruno M. Damiani, 1990, 199 págs.

Estudio pulcramente presentado, de fácil manejo y denso contenido en torno a la doble significación de los términos *principio* y *fin*, recurrentes en el *Quijote* y liberados de su tradición escolástica.

Nos introduce en un riguroso análisis de la múltiple correlación entre la *ironía*, lo *grotesco* y la *parodia*, claves decisivas en la creación del *Quijote*.

La mayor parte de las secciones del presente libro han aparecido previamente en *Actas* de congresos o en revistas especializadas, una de ellas estos mismos *Anales* (tomo XXIV, 1986). Pero ahora, según afirma el autor, se les da nueva forma y sentido, en busca de un enfoque más comprensivo y convincente. La estructura tripartita de la obra resulta una adecuada sinopsis de la tripe motivación: I, *la ironía medieval y el Quijote*; II, *admiración y risa* (con el principio y fin de lo grotesco); III, *parodia y creación*.

El primordial estudio de la ironía en el *Quijote* comprende casi la mitad de todo el volumen (págs. 5-78), en consonancia con la preeminencia actual de relevantes indagaciones acerca de los aspectos creativos de lo cómico (Murillo, Green, Close, Knox, Frye, Ferreras...)

Se impone dilucidar con precisión los términos de sátira, parodia, burla y humor en la perspectiva irónica. Aquí se parte básicamente de ser la ironía una clave de la transformación del relato caballeresco medieval y así «habrá de cumplirse en el *Quijote* la creación de un nuevo tipo de ficción a partir y a través de la parodia de los libros de caballerías». Ya en Chrétien de Troyes y sus imitadores se cuestionan los dos ideales dominantes: amor y caballería. También contienen muestras de perspectivismo, autoconsciencia autorial entre muchas voces narrativas, e incluso la conciencia de hacer obra escrita y reflexionar acerca del proceso narrativo. Claro está que la ironía medieval ha de ser superada en el *Quijote*, pues como bien dice el caballero de la Mancha «nuevos tiempos traen nuevos usos».

Se insiste en que generalmente la crítica cervantina no suele tener en cuenta gran número de estudios contemporáneos (v.g., los de Nolan, Grisby, Owen, etc.) sobre la presencia y función de la ironía en las obras medievales de Chrétien, creador del género caballeresco, y sus seguidores. Con lo cual se crea el nuevo mito quijotesco, desgajado de su tradición; o se multiplican las visiones esotéricas de don Quijote.

Bajo el patrón de Green (*Irony in the Medieval Romance*, 1979), Urbina distingue cinco tipos de ironía: temática, verbal, narrativa, dramática y estructural.

La ironía temática se divide de acuerdo con los dos temas básicos de la literatura caballeresca: la caballería y el amor. Propios de la caballería son el combate como prueba de verdad y valor, el encuentro fortuito, la aventura como un fin en sí misma y la violencia como peligro de homicidio. Se aducen variados ejemplos de estas modalidades de ironía en el *Quijote* (I, 4, 19, 35; II, 16, 19, 29, 58).

En cuanto al amor como ejemplo de ironía cervantina, se desarrolla un análisis casuístico, a partir del artículo de Close «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony» (1973).

La ironía verbal en el *Quijote* parte de la obra ya clásica de Helmut Hatzfeld (*El Quijote como obra de arte del lenguaje*), traducida al castellano por el profesor Cardenal de Iracheta (Madrid, CSIC, 2.ª ed. aumentada, 1966).

La ironía narrativa ocurre principalmente en los apartes y comentarios del narrador sobre la verdad de lo narrado, así como en la fingida ignorancia del narrador, o en las discrepancias entre narrador y autor, o a través del rebajamiento paródico de convenciones narrativas. Ejemplo significativo es la proclamación de Cide Hamete como historiador *puntualísimo*; viene a ser un contrapunto irónico si nos fijamos en los *silencios* o puntos que la historia deja de contar deliberadamente.

La ironía dramática viene determinada porque don Quijote, en su extraña locura, ignora en cada caso la realidad de las acciones en que participa, algo que adquiere la mayor complicación en la 2.ª P. de la historia. Por último, la ironía estructural aparece en forma de repetidos contrastes, reveses y paralelos entre personajes y episodios «que rebasan en la mayoría de los casos los límites de la relación entre ironía y parodia reconocidos por Green». Cervantes interioriza la parodia y su uso de la ironía estructural resulta mucho más complejo e innovador que el de los libros de caballerías. Clave de esta modalidad irónica es la relación de don Quijote y Sancho como el enfrentamiento de dos mundos y maneras de pensar. Es una distancia insalvable la que separa de sus modelos al caballero y escudero de la Mancha, subrayada y explorada por la ironía superior de Cervantes. Lo corrobora una rápida sucesión de escenas y situaciones.

Bajo la rúbrica de *admiración y risa*, el capítulo II (págs. 79-128) examina el «principio y fin» de lo grotesco, su relación con la *admiratio* y el tránsito de lo maravilloso a lo grotesco. Eco evidente son las palabras del historiador Cide Hamete cuando nos dice que «los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración o con risa» (II, 44). Establece así la disyuntiva medular de la novela, ciertamente ambigua y equívoca.

Ahora bien, Eduardo Urbina plantea muy seriamente el concepto y alcance de lo grotesco, tantas veces predicado en relación con el *Quijote*. Aquí son Philip Thomson y James Iffland sus mentores más destacados. Encuentra en Ortega la definición de «extraña naturaleza biforme» con referencia a las acciones de don Quijote: por un lado, aventuras irreales que provocan la *risa*, y de otro, el ánimo y la voluntad reales que despiertan la *admiración*. He ahí el conflicto, según Urbina, que apunta hacia el concepto de lo grotesco ambivalente. Casaldueño llama a don Quijote «figura grotesca del ideal» y a su historia «visión barroca de lo grotesco».

Ahondando más en esta dirección, Urbina llega a catalogar tres aspectos de lo grotesco, que corresponden a las tres etapas «que van en el texto desde la parodia burlesca a la creación novelesca» y de la teoría del canónigo a la práctica de Cervantes: 1) lo grotesco monstruoso, 2) lo grotesco ingenioso, y 3) lo grotesco propiamente ambivalente.

La función y significado del concepto de *admiratio* en el *Quijote* merece asimismo la demorada atención del crítico. Edward C. Riley le ha dedicado sustanciosas páginas en su conocido manual *Cervantes's Theory of the Novel*, tra-

ducido al castellano por Carlos Sahagún. y si el canónigo habla de *la admiración y la alegría juntas* (DQ, I, 47), el narrador une *la admiración y la risa* (II, 44), como ya se ha dicho.

Al pasar de lo maravilloso a lo grotesco, se nos previene que Cervantes en vez de lo exótico busca lo raro y peregrino como fuentes permisibles de admiración y con frecuencia en una clave cómica. Gigantes, enanos, el bálsamo de Fierabrás... son fenómenos maravillosos presentados con rebajamiento burlesco, en tránsito hacia lo cómico y grotesco.

Por último, el capítulo III enfoca la *parodia y creación* (págs. 129-177). Sirve muy bien al propósito de culminar y dar sentido integrador a la exposición analítica desarrollada en los dos capítulos anteriores.

Todos los críticos admiten la parodia como sugestivo recurso del *Quijote*, pero muy pocos admiten que sea un factor esencial en la composición y creación de la obra. Para Eduardo Urbina es evidente.

Propone estudiar la parodia, al menos, desde tres perspectivas: a) en el contexto de las teorías literarias contemporáneas de Cervantes (el Pinciano); b) desde la perspectiva misma de la práctica cervantina (la novela es una parodia, aunque sin las limitaciones de ella, en la práctica cervantina anticonvencional y subversiva); y c) a la vista de las aportaciones de la crítica moderna acerca de la parodia (Margaret Rose, Linda Hutcheon).

Paralelo al problema de la función de la parodia en la creación del texto es la determinación del género literario del *Quijote*: «a pesar de la negación de Eisenberg, que se contenta con llamar al *Quijote* 'libro de caballerías burlesco', y del original esfuerzo de James Parr de identificarlo con la sátira menipea, lo cierto es que el *Quijote* es en principio y de manera fundamental una parodia». Lo cual no lo rebaja ni disminuye sino que lo sitúa «dentro de una línea de renovación y transformación narrativa que va de Chrétien de Troyes a nuestros días».

Para ilustrar el fin de la parodia como principio y modo narrativo, su carácter generador y paradójico en la creación del *Quijote*, se detiene finalmente Urbina en una triple ejemplificación (es curiosa su devoción triangular, apreciable desde la división de este libro en tres capítulos hasta las tres secciones en que clasifica sus últimos ejemplos): en primer término, la creación de Sancho Panza como escudero sin par (original y cómico paralelo con Gandalf, atentamente estudiado en otro libro del mismo Urbina, dedicado íntegramente al escudero); en segundo lugar, con el caso de don Quijote considerado como *puer-senex* (inversión paródica del viejo que se comporta como niño. Aquí echamos de menos la mención del sabroso estudio de Maldonado de Guevara, fundador de estos Anales, *Tiempo de niño y tiempo de viejo*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, 1962); y, finalmente, la «recontextualización de un motivo, el de la aventura exclusivamente guardada o reservada para un caballero, que en este caso es el valeroso don Quijote; el tópico se repite incansablemente con varios matices o acordes en la obra maestra de Cervantes (DQ, I, 9, 17, 20, 30, 43, 46; II, 22, 23, 29, 39, 49, 74). Toda una multiforme gama paródica de relieve inmarcesible en las páginas del gran libro de España.

Para cerrar dignamente el volumen, un índice alfabético de autores de las *obras citadas* (págs. 179-194) se convierte en espléndido panorama del copioso cervantismo contemporáneo. Quizá resulte excesiva para una lectura atenta de este libro de proliferación de citas y notas al pie de página que le dan autoridad y solvencia. En conjunto, vemos en él un acertado enfoque de los problemas planteados en la composición de *Don Quijote*.

ALBERTO SÁNCHEZ

MARIAS, JULIÁN, *Cervantes clave española*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, 268 págs.

Como bien se sabe, Julián Marías es un autor de notable esfuerzo de trabajo y dedicación al mismo; entre sus escritos se encuentran volúmenes y páginas de interpretaciones históricas y literarias, y de tal género es el presente libro en torno a Cervantes.

Nadie que lea a Marías puede dudar de la agudeza de varias de sus percepciones, si bien es cierto que a veces se echa en falta en sus páginas la adecuada posesión de lo dicho por la bibliografía historiográfica especializada; en efecto la historiografía ha alcanzado hoy distintas conclusiones técnicas muy específicas, y no cabe —lo decimos absolutamente en general— no prestar atención a ellas. Los escritos de nuestro autor resultan siempre atractivos y sugestivos (por eso mismo hemos leído nosotros el presente volumen), pero en ellos desearíamos acaso encontrar el eco de lo que la investigación especializada sabe sobre algunos de los siglos de nuestro pasado, que es mucho y rico.

En un tono, pues, de libre ensayo se expresa Julián Marías, y hace una advertencia que aunque parezca redundante resulta necesaria: para estudiar a un autor «hay que leerlo» —manifiesta—, ya que «la tendencia dominante hoy... parece ser investigar sin haber leído». Algo de ello hay en efecto: la multiplicación de la bibliografía hasta extremos que desbordan varias veces la capacidad de estudio de cualquier persona lleva a desatender quizá los propios textos analizados; observando las publicaciones que salen cada día no escapa que se dan profesionales que no parecen leer no ya la bibliografía que citan, sino los propios textos objetos de estudio. La proclama de Julián Marías la tenemos por muy pertinente: a los alumnos hay que insistirles en que debe conocerse con decoro la bibliografía, sí, pero que desde luego los textos han de estar leídos. Trabajar en el vacío no es trabajar, sino aparentar, intentar hacer méritos o cualquier otra cosa.

Nuestro autor subraya cómo la vida literaria de Cervantes se concentra entre 1605 y 1616, y resulta así «un escritor de la época de Felipe III», que es también el momento de «la mayor y mejor parte» de la obra de el Greco y de Francisco Suárez: «es, en todos los campos de la cultura, una fase de enorme florecimiento»; pronto, sin embargo, viene la Guerra de los Treinta Años, «una etapa de increíble ferocidad, corrupción, hambre, matanzas, deslealtades; uno de los sucesos más devastadores de la historia europea». Ciertamente en los lustros que separan a ambas partes del *Quijote* —y en realidad en todo el primer tercio del siglo— se acumulan de manera inigualada los logros de la cultura española; es el momento en verdad áureo de los Siglos de Oro; falta todavía, sin embargo, un estudio serio del reinado de Felipe III que atienda no ya a lo artístico, sino al espesor de lo histórico todo. El reinado de Felipe III parece ser uno de los peor conocidos —en conjunto— de los de los primeros siglos modernos.

Julián Marías caracteriza a Cervantes y habla de sus «trayectorias humanas» más permanentes:

Su condición española, cauce de todas las demás; la constante pretensión de libertad, tan esencial en sus ideas como en las vidas de sus personajes; finalmente la mismidad o autenticidad como condición de la vida.

Está bien visto el rasgo de aspiración a una vida auténtica y libre como etopeya de Miguel de Cervantes; en este sentido Marías recuerda más de una vez aquella proclama que hace don Quijote: «Podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible», así como los versos cervantinos igualmente expresivos «Con poco me contento, aunque deseo / mucho».



El escritor de Alcalá se halla anclado en la mismidad de su propia existencia y no desea llevarla a cabo sino con autenticidad y libertad: esto es lo que manifiesta entre otras cosas en el *Quijote*, quien persigue en efecto sacar adelante su tarea de héroe, y de ahí, por ejemplo, que no desee «directamente que haya justicia, lo que quiere es hacerla», según nos advierte su comentarista.

Julián Marías también cree encontrar en la obra cervantina un concepto de «la unidad de España»:

Castellano, habla del otro reino como algo absolutamente propio, y con viva simpatía —Cervantes era un hombre afirmativo, cordial, con muchas filias y apenas fobias—. La condición española domina sobre las diferencias regionales, que por otra parte señala y pone de relieve.

Cervantes era un hombre afirmativo en coherencia con toda su personalidad magnánima, y esto se ha de encontrar sin duda cuando se refiere a los naturales de cada región; el día en que se escriba un análisis acerca del concepto moderno de España, el testimonio que se deduce de las obras cervantinas habrá de quedar tenido en cuenta.

«Cervantes clave española» resulta un libro de agradable lectura y en cuyas páginas se encuentran varias percepciones oportunas o agudas; creemos no obstante que una mayor atención a lo que se sabe técnicamente de la cultura del barroco puede dar lugar a otros tantos logros interpretativos. El análisis histórico-social de los textos literarios cuenta ya con aportaciones rigurosas, y es una vía que no debiera ser abandonada.

En efecto, los discursos literarios no pueden quedar interpretados nada más que por su lugar en la serie artística; no hay literatura sin significación, sin contenidos, y el estudioso ha de hacerse cargo de ellos. Las letras bellas consisten esencialmente en un logro estético, pero no menos ineluctablemente llevan en sí un contenido, poseen significación históricamente precisable; cualquier lengua o literatura descritas sin atención al significado están dejadas escapar en parte, pues ni lengua ni literatura existen sin contenido. Cervantes no sólo escribió un libro divertido al hacer el *Quijote*, sino un libro que quiere decir algo y lo dice; al estudioso le corresponde tratar de precisarlo.

FRANCISCO ABAD

APORTACIONES CERVANTINAS: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXVIII, 1990, núm. 2, págs. 448-915.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* que edita «El Colegio de México», publicó el pasado año un número monográfico dedicado a Cervantes con 464 páginas, en cuarto mayor. Yo, que me honro en haber sido durante 1939-41 secretario de la revista madrileña de la que aquella tomó su nombre, voy a dedicarle un comentario al citado número cervantino, a todas luces maravilloso y espléndido.

Para ello me valdré de la Introducción al mismo, de la profesora de la Universidad III de Lille, Monique Joly.

Comienzan los veintiún artículos con uno del gran especialista cervantino, Jean Canavaggio de la Universidad de Caen, sobre las fuentes del *Rufián dichoso*. Se fija para ello en el *Consuelo de penitentes* del agustino fray Antonio de San Román, con la versión a lo divino del mito medieval recordado por don Quijote:



los nueve caballeros famosos, comparable al de los siete Sabios de la antigua Grecia.

Daniel Eisenberg, de la Universidad de Florida, trata de «Las atribuciones cervantinas». En este estudio tengo el gran honor de que se me cite en la página 485, con motivo de un artículo del profesor Zamora Vicente publicado en mi *Homenaje a Cervantes*, Valencia, 1950, tomo 2.

El artículo de Eisenberg es muy interesante por aludir a numerosas obras atribuidas al Príncipe de los Ingenios.

Anthony Close de la Universidad de Cambridge trata del tema de «la sátira en Cervantes». Monique Joly une a dicho autor con el siguiente articulista, Michel Moner, de la Universidad de Grenoble, y su artículo sobre «La traducción» cervantina.

Silvia Roubaud, de la Sorbona de París, analiza las hazañas de Lepolemo, el *Caballero de la Cruz*, comentado por Cervantes en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote como libro de caballerías, en el que también se daba el cautiverio por infieles.

Tatiana Bubnova, de la Universidad Autónoma de México, compara *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y las obras de Cervantes.

Juan Bautista Avallé Arce, de la Universidad de Santa Bárbara en California, titula su colaboración «Cervantes entre pícaros», según se dio en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*.

Hans-Jörg Neuschäfer, Universidad de Saarlander, estudia la novelita cervantina de *El curioso impertinente*.

Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, se fija en el arte narrativo del *Persiles*, y sus consideraciones sobre el valor de la memoria.

Antonio Alatorre, de El Colegio de México, considera el «ovillejo cervantino» y su historia hasta llegar a Rubén Darío.

Adriana Lewis Galanes, de la Universidad de Temple, hace una lectura crítica del soneto cervantino «Vuela mi estrecha y débil esperanza» en *La entretenida*. Trata del mito de Icaro cantado por el estudiante Cardenio y antes por el poeta Fernando de Herrera, a quien tanto consideró Cervantes, y el poeta sevillano Juan de Arguijo.

Francisco Márquez Villanueva, de la Universidad de Harvard, titula su colaboración «El retorno del Parnaso». Es una visión semiburlesca de los poetas de diferentes épocas la que ofrece Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, bien estudiado aquí.

Eduardo Ubina, de la Universidad de Texas, se fija en el entremés de *El viejo celoso*, o sea las relaciones amorosas entre el viejo y la niña, donde se apunta el incesto.

Maurice Molho, de la Sorbona de París, sigue en cierto modo el tema de los celos en el viejo enamorado. En este caso Carrizales y Loaysa, un dúo con el que Cervantes se acerca a la cuestión.

Edwin Williamson, de la Universidad de Londres, con «El 'Misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes».

Una cuestión que ha preocupado a muchos lectores de Cervantes es la ejemplaridad de las novelas de tal subtítulo. Américo Castro llegó a pensar que Cervantes fue un hipócrita, aunque luego rectificó. Sin embargo, lo que el autor pretende es ofrecer una obra abierta en muchos sentidos.

*El celoso extremeño* plantea la cuestión de la intencionalidad humana. Téngase en cuenta que hay dos versiones de esta novela: la de 1609 y la de 1613.

Isaías Lerner, de la Universidad de Nueva York, se refiere al *Quijote*, segunda parte: si es parodia o invención.

Parte del hecho que del *Quijote* y de sus dos partes hay numerosas ediciones. Los elementos satíricos van cobrando mayor intensidad y el léxico se enriquece. De ahí las interpretaciones distintas que de la obra continúan surgiendo.

Máxime Chevalier, III Universidad de Burdeos, hace «cinco proposiciones sobre Cervantes».

Primeramente analiza «la función del libro de Don Quijote»; después compara a «Don Quijote y Alonso Quijano»; en tercer lugar, ve las relaciones entre «Sancho Panza y su amo»; más adelante estudia «la plurivocalidad de la novela»; finalmente «La paradoja de Don Quijote».

John J. Allen, de la Universidad de Kentucky, se refiere a «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote». Primero Dulcinea en lo físico, luego, en su carácter, lo moral. Dulcinea es más que una locura sin sentido.

Augustín Redondo, de la Universidad de la Sorbona, hace «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés»: primero «víctima», después «bellaco», por lo que merecerá infinidad de golpes. De ahí al imperio de la justicia.

María Caterina Ruta, de la Universidad de Palermo, trata de «Aspectos iconológicos del Quijote», donde se examinan las cuatro imágenes de santos contemplados en el capítulo 58 de la Segunda parte del Quijote; con el marcado simbolismo de las cuatro tallas.

Guiseppe di Stefano, de la Universidad de Pisa, analiza la frase de «Venid, mochachos, y veréis el asno de Sancho Panza...»; animal bien significativo en el libro de Cervantes.

Cierra la copiosa cantidad de artículos editados en el número dedicado a Cervantes por el Colegio de México, Monique Joly, de la III Universidad de Lille, con «Microlecturas: en torno a algunas referencias de Cervantes al vino», en el que se señalan diversas clases de vinos citados en las obras cervantinas. Como dijo la escritora en la introducción al volumen, «son temas que no suelen tratarse ni considerarse dignos de consideración».

Así termina esta verdadera «Antología de críticas cervantinas» que el Colegio de México dedica al Príncipe de los Ingenios Españoles. En ella figura la plana mayor del cervantismo internacional. Tendremos que volver a consultarla con frecuencia.

FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER